

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

11. Jahrgang

Juni 1958

Heft 6

## „THE AGE OF LOUIS XIV“ IN LONDON

(Mit 4 Abbildungen)

Der noch kaum erschlossene Kunstbesitz der Provinzen Frankreichs, des bedeutendsten europäischen Museumslandes, läßt sich nur den Schätzen in englischer Privathand vergleichen; die diesjährige Winterausstellung der Royal Academy stand unter dem Stern der Begegnung zweier großer Collectionneurs. Überdies haben die Briten zum französischen 17. Jahrhundert traditionelle Beziehungen: Largillière arbeitete in London bei Lely, Vouet malte, ein halber Knabe, in England Portraits, der Einfluß des englischen van Dyck ist vielerorts unübersehbar (de Troy). Umgekehrt hat sich der englische Barock in Frankreich orientiert. A.-S. Belle hat vernehmlich gewirkt.

Gegenüber anderen Ländern lagen die Franzosen um die Jahrhundertwende im Hintertreffen. „Sie hielten Turniere, während Portugiesen und Spanier Welten entdeckten“ (Voltaire). Ihre besten Werke sind damals kleine, transportable Kunstgegenstände. Ein dezimierter Handwerkerstand kann den Einbruch des Fremden (Straßburg, Augsburg, Amsterdam) bis ins Ornament hinein nicht hindern. Der König bietet Tapisseriearbeitern aus Brügge, Glasbläsern aus Italien Wohnung im Louvre. Zu gleicher Zeit hatte die italienische Nation den Gipfel ihres künstlerischen Vermögens schon erreicht, und als sich in Frankreich die „gotische“ Struktur der Kunstproduktion zugunsten einer „klassischen“ gewandelt hatte, war der „geschichtliche Effekt“ schon von den Italienern vorweggenommen; die Entwicklung des Barockstils war angebahnt und was die Franzosen zur vielseitigen Ausbildung dieses europäischen Phänomens beizutragen hatten, wurde nicht mehr recht beachtet. Erst als Louis XIV Neues, bis dahin Unerhörtes plante, sammelte sich allgemeine Teilnahme wieder auf der Ile de France.

Sinn für das Nationale französischer Barockkunst haben vor allem die Franzosen selbst. Eine schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich anbahnende Forschertradition wird heute von Charles Sterling repräsentiert; junge Kräfte, unter denen Michel Laclotte und Jaques Thuillier hervorragten, sichern weiterhin Kontinuität.

England hat sich mehr für die Beziehungen zwischen Frankreich und Italien interessiert, „many attempts have been made to describe the essential quality of Frenchness in the Arts“ – schreibt Anthony Blunt im Vorwort des Ausstellungskataloges – „but without much success“. Italien hat Frankreich zunächst als Filiale eigener Kunst betrachtet. Roberto Longhis Arbeit ist den Caravaggisten zu Gute gekommen. Und Deutschland? Bei uns ist Hermann Voss auch vom Italienischen zum Französischen vorgestoßen, andererseits sind Detailuntersuchungen innerhalb der weiteren Grenzen geschichtlicher Überblicke dargeboten worden, entweder als Monographien (Friedländer, Grautoff usw.), oder in säkularem Rahmen (Gurlitt, Weisbach). Es trifft sich, daß die erste historische Würdigung der ganzen Epoche, Voltaire's „Siècle de Louis XIV“, in – Berlin geschrieben worden ist (1752).

Voltaire's Panorama wirkte unmittelbar und hat bis heute die Vorstellung geprägt. Der Besucher der Londoner Ausstellung hat deshalb Grund zu fragen, welche Motive dem Versuch zu Grunde liegen mögen, die alten Zeitgrenzen abzuändern. Wenn den Franzosen heute das 17. Jahrhundert als Krönung ihrer Nationalgeschichte erscheint, seine Bewunderung eine unversieglige Quelle der Kraft bedeutet, so wegen der durch „révolution générale“ zur Macht gelangten „Société puissante“, deren einheitlicher Wille zu höherer Bildung jene feinere Kultur, jenes mit Kritik gemischte Selbstbewußtsein züchtete, die von da an auf immer mit dem französischen Wesen verbunden bleiben sollten. Die Kunst verquickte sich mit dem Leben in einem auch der Renaissance unbekannt gebliebenen Grade (daher der dekorative Grundton des Stiles). Bedeutende Individualisten (Puget) sind damals als Künstler gescheitert. Die Geburtsstunde Louis' XIV leitet das neue Zeitalter ein. Voltaire hat für das Vor aufgehende keinen Sinn. Die Ausstellung in London beginnt dagegen mit den Caravaggisten, die ins „Louis XIII“ gehören, und während wir hinnehmen, weite Strecken des 18. Jahrhunderts, Watteau, Montesquieu und noch den Grafen Caylus Kinder des „Louis XIV“ nennen zu hören, verkehren sich die Proportionen auf der Ausstellung ins Gegenteil, sofern hier Tournier, Vignon, Valentin hinzugerechnet und nach oben hin die Grenzen um 1700 abgesteckt werden.

Das Tournier-Problem kommt an fünf Bildern nicht recht zur Geltung. Seitdem vor kurzem Mesuret einen oeuvre-Katalog vorgelegt hat, besteht der Wunsch nach einer Gesamtschau. Das „Konzert“ aus Bourges (1) stammt noch aus der römischen Zeit, der „Sebastian“ aus Béziers (2) gibt dagegen Zweifeln Raum. Die Pinsel-führung, breitflächiger, auch virtuoser als sonstwo (Zusätze im Haar), die diagonal gestreckte Pose ist eher caravaggesk im Allgemeinen (Honthorst), als „Tournier“ im Besonderen. Schwer zu datieren der bedeutende „Schutzengel“ (Tobias?) aus Narbonne (13), doch wohl vor der Toulouser Zeit. Etwas Fremdes haben die gestrafften Formen, die märchenhafte Landschaft. Groß und zart im Ausdruck, vereinigt dieses Bild dennoch tourniersche Qualitäten. Seelische Bewegtheit löst sich bei dem Künstler von körperlicher Bewegung, sie lebt als kunstvolles Produkt bildnerischer Mittel im Raum. „Emmaus“ aus Nantes (17) möchte man deshalb nicht im Werke des Meisters missen. Züge eines sich treu Gebliebenen vereinigt das berühmte Spätwerk



der „Beweinung“ aus Toulouse (29). Die Parallelität der Figuren, zwei zu zwei, ihre diagonale Gruppierung, die ruhigen Gesichter (nur gekrauste Stirnen sprechen von Kummer), schlichte Gebärden: gedämpfte Kennzeichen schon des verhaltenen Frühwerkes. Die hochgereckten Arme, deren Fäuste im Hintergrunde das Kreuz umklammern, sind denn auch durchaus nicht wilde Anklage (so Weisbach S. 82), sondern Handgriffe des Knechtes, der mit dem Niederlegen des Kreuzes beschäftigt ist, schattenhaftes Wegräumen nach dem letzten Akt (die bekannten Photographien sind oben beschnitten).

Die „Marter des Matthäus“ aus Arras von 1617 (17) ist Vignons frühest erhaltenes Bild. Außerdem waren der „Christus unter den Schriftgelehrten“ aus Grenoble von 1623 (11) sowie zwei Bilder fortgeschrittener Jahre, von „aufgeklärtem“ Caravaggismus, von farblich ins Bunte gewendeter Manier zu sehen. Valentin, jung gestorben, hat Rom und Caravaggio nie verlassen. „Judith“ aus Toulouse (8), von psychologischer Hintergründigkeit, „Soldaten und Musikanten“ (8) von feurigem Talent, blitzend in bengalischem Licht. Der „Paulus“ aus Beauvais (14) gibt zu der Frage Anlaß, wo Valentin, dessen Augen meist im Verborgenen aus Höhlen schauen, sonst noch solche physiognomische Expansion in den Blick gelegt hat; von den Halbfigurenbildern des „Cabinet du Roi“ trennt diese Leinwand zudem eine gewisse qualitative Distanz.

Wenn sich auch der Caravaggismus in Frankreich länger als anderswo gehalten hat, Erinnerungen an den großen Naturalisten noch bei Le Brun nachklingen („Mucius Scaevola“ aus Mâcon, 123), die Sammeltätigkeit erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur Entfaltung kommt (alle Caravaggios des Louvre sind Erwerbungen Louis' XIV!), so hat es doch den Anschein, als gleite dieser Stil nicht einfach folgerichtig in die hochbarocke Phase der Malerei hinüber. Er ist im wesentlichen Sache der Provinz, nicht der Hauptstadt. Wir können die Pariser Kunst um 1640 noch nicht einschätzen, doch darf man vermuten, sie bilde die Basis für das Kommen-  
de. Der „Tod der heiligen Cäcilie“ aus Montpellier (3), ursprünglich Poussin genannt, dann von Longhi dem Antonio Carracci zugewiesen, ist neuerdings von Thuillier (Paragone 97, 1958, 22 – 41) als Werk eines Franzosen auf 1630 – 35 datiert und dem Remy Vuibert attribuiert worden. Ein sehr „studiertes“ Bild (pentimenti), farblich gewählt, sorgfältig rhythmisiert, dabei ungleich – vor allem in den Köpfen –, manieristisch in der blaugetönten Architektur mit ihren anthropomorphen Details, dem Mobiliar, dem Graphismus im Kontur der flankierenden Rückenfiguren, und doch wieder von einer klassizistischen Stilisierung im Ganzen, die die alte Zuschreibung an Poussin nicht völlig unverständlich macht. Ein komplexes Stück. Sollte die Datierung zutreffen, die Zuschreibung – woran ich nicht zweifle – standhalten, wäre hier freilich ein römisches, immerhin ein sehr frühes Werk eines Meisters der „Pariser Schule“ aufgetaucht: un-caravagesk und mehr dem Domenichino ähnlich, als Vorstufe jenes „Attizismus“ zu begreifen, den später LaHire und LeSueur ausbilden, und der im eigentlichen Sinne als Präludium zum „Style Louis XIV“ angesehen werden kann.

Dieser selbst nun bietet dem Besucher der Ausstellung nicht wenig Kopfzerbrechen. Er ist schwer zu verpflanzen, schwerer zu beleben. Große Dekorationen, Deckenbilder, Räumlichkeiten mit ihren feinen Interieurs sind nicht transportabel. Mächtige Wandteppiche vermitteln immerhin einen Eindruck der Dimensionen. Von den Silbersachen verschwand das meiste schon 1689 zu Lebzeiten LeBrun in der Münze. Das sagenhafte silberne Mobiliar ist nur aus unzulänglichen Stichen bekannt. Auf dem „Dogenempfang“ von Hallé (186) sieht man Gefäße und Leuchter einer Art, die vollkommen vernichtet worden ist. Eine kleine Kanne von Delaunay, eine Geschirrkollektion von Dolin können solche Pracht nicht ersetzen. Versailles zu repräsentieren, gibt es verschiedene Möglichkeiten, Pläne des „Labyrinths“ im Garten (warum gleich zwei?) genügen kaum. Von den neununddreissig Aesop-Brunnen sind nur zwei traurige Fragmente erhalten. Soll man die Trümmer zeigen? Wer sich den alten Zustand reproduzieren will, kann mit Entzücken den Reiz der Epoche genießen. Der bleierne „Drache“ (324; Abb. 4) wirkt wie ein vergrößertes Berain-Figürchen, seepferdchenhaft, elegant wie seit Goujon alle französischen Drachen, von der ehemals leuchtend-grellen Bemalung noch wenige Spuren. Ein interessant gefertigtes Stück aus der Werkstatt der Keller (Balthasar?), deren Gießermarke zwischen den Schultern dem Katalog entgangen ist.

Komplizierung des Ikonographischen, die auch die Stilleben nicht verschont (Bélin de Fontenay), sie den Historienbildern ähnlich macht, kann überall beobachtet werden. Rigauds „Cardinal de Bouillon“ aus Perpignan (220; Abb. 3), malerisch ein überwältigender Glanzpunkt, intensiv im zentimeterweisen Abtasten des Stofflichen, ist ikonographisch von schwer überschaubarem Doppelsinn. Szenisch ein fingierter Raum, eine Art Portalgewände mit den üblichen Säulen in gewittrigem Streiflicht. Der Katalog faßt das Thema historisch, als „Öffnung der heiligen Pforte“. Voltaire, der dieses Bild als einziges im „Siècle de Louis XIV“ näher beschreibt, sagt allgemeiner und richtiger „Eröffnung des heiligen Jahres 1700“. Die Eminenz grüßt das Kreuz auf eine sehr weltliche Art. Die geläufige Form des Kreuzes mit Strahlennimbus weist zugleich auf Clemens XI., der 1700 den päpstlichen Stuhl bestieg und als der erste Kirchenfürst nach französischem Muster die aufgehende Sonne zum Zeichen wählte, „Cunctis Clemens“ (vgl. die Medaille von Hameranus im Britischen Museum). Der Gruß gilt „Kreuz“ und „Sonne“, also Christus und Papst. Von zwei idealisch gekleideten Kindern streut das größere Münzen in die Menge der Betrachter. Die Münzen zeigen die „Porta santa“ und auf dem Revers eine Papstbüste. Clemens XI. hat keine Münzen zum heiligen Jahr geprägt, es sind also einfach Papstmünzen in der üblichen, zum letzten Male 1650 verwendeten Form gemeint. Ihre Spende als klingender Ausdruck des „clausis foribus veniet et dabit pacem“ ist eigentlich ein päpstlicher Akt, hier kommen die Münzen aus einer französischen, mit Lilien und dem Wappen des Kardinals versehenen Schatulle, dieser erscheint also im Zeichen päpstlicher Funktionen. Welche politischen Aspekte verschweigt dieses Bild mehr als es verrät? Nach 1700 gewann Louis XIV größte Macht über den Heiligen Stuhl.



Drei bescheiden bei St. Germain wohnhafte Brüder, deren Kunst den größten Gegensatz zum höfischen Stil und doch wieder seine fast zwingende Vorstufe bildet, wachsen als Mittler des „klassischen“ Erbes zu den geheimen Königen der Londoner Ausstellung heran. Vom Caravaggismus eher unabhängig, lieferten ihre sich auf der Höhe von Meisterwerken haltenden Bilder der „imperialen“ Kunst indirekt die meiste Kraft. Wenn man einiges strittige, oder als Kopie bekannte (113) hinzurechnet, waren neun Werke ausgestellt (der Frauenkopf aus Straßburg, 99, kaum akzeptabel). Ihre datierten Bilder stammen aus der kurzen Spanne von 1641-48 und sind nie anders als „LeNain“ signiert.

Champfleury, der Freund Courbets, Valabrègue, der Vertraute Cézannes, haben den Grundstock der Forschung gelegt. Unterschiede innerhalb des oeuvre boten Anlaß, die Hände zu scheiden. Seit Fierens und Jamot sind der „naive“ Antoine, der „bedeutende“ Louis, der „chevalereske“ Matthieu Gemeingut. Im Drang nach anschaulicher Charakterisierung geriet man dabei (Antoine, den Maler schlichter Isokephalie z. B. „einen anderen Douanier“ nennend) bis zur Grenze des Erlaubten. Nur ein Bruchteil ihrer Bilder ist erhalten, meist bäuerliche Szenen und Porträts, anderes war schlecht repräsentiert, die „Schmiede“ aus Reims (78) war – bis vor kurzem Hermann Voss „Bacchus und Ariadne“ veröffentlichte – die einzige bekannte mythologische Komposition. Jetzt sammelt sich die Aufmerksamkeit auf dem neu entdeckten „Michael“ aus Nevers (73), der die seit Félibien gängige Vorstellung von den Malern der „sujets bas et ridicules“ weiter berichtigt (Abb. 2). Das Bild enthält keine Spur von Genrehaftem. Im Format „Visitatio“ (77) und „Anbetung der Hirten“ (79) noch überragend, dominiert es über diese auch durch intensivere Farbigkeit. Das Orange, oder das diskrete, aber stählerne Blau sind von seltener Noblesse. Die frisch gereinigte Leinwand wirkt so klar und entschieden, daß plötzlich das Atmosphärische der übrigen Bilder von Louis deutlich wird. An Louis erinnern Details (das strähnige Haar, der geneigte Landschaftshorizont) und die kompositionelle Meisterschaft, die, bei sehr genauer Ponderierung der farblichen Gewichte, den alternierenden Aufbau ohne Hilfe senkrechter und waagrechter Koordinaten dem schwierigen Steilformat überall gleichmäßig dicht einzuordnen versteht. Noch vor wenigen Jahren hätte niemand gezögert, diese bei aller Berechnung doch sehr gelockerte, im Seelischen ruhig hingebene, im Farblichen bis hin zu silbrigsten Tönen sich zurückstufende Arbeit „Louis“ zu nennen. Auch der Katalog nennt Louis als Autor, erwägt nur zusätzlich Mitarbeit von Matthieu, – womit jedoch nicht die Meinung von Jacques Thuillier getroffen ist, der das Bild im Februar dieses Jahres veröffentlicht und es dem Matthieu im Ganzen zugewiesen hat (Burlington Magazine). Bei dem Stande unseres Wissens fehlt dieser Attribution freilich noch die Evidenz; indessen ist sie doch nicht sinnlos, und zwar aus Gründen, die mit der höchst komplexen Lage der modernen LeNain-Forschung zusammenhängen:

Die Beurteilung des Stilistischen ist in eine neue Phase getreten. Fühlbar hat sich das Problem der „Einflüsse“ gewandelt. Anfangs glaubte man Anlehnungen an Vouet, Guido, Correggio konstatieren zu dürfen, auch wurde die Wichtigkeit des Haarle-

mischen hervorgehoben. Selbst Geringere wie Passante oder Antiveduto schienen Parallelen zu bieten. Noch vor kurzem erinnerte Blunt wieder an Velasquez. Aber keiner dieser Vergleiche ist zwingend, keiner quellenmäßig zu festigen (Louis' Romaufenthalt ist nur Vermutung). Das Beste, die „franziskanische Palette“ (Bloch), die Sensibilität der Gestaltung, die Gehaltenheit des Ausdrucks ist eigen, ebenso fern dem Erzählerischen der Niederländer wie dem Rhetorischen der Italiener. So war dem Versuch, den LeNain-Stil von außen zu umreißen, kein wirklicher Erfolg beschieden. Wie aber wäre es, ihn von innen her zu definieren? Jetzt ist die Forschung bemüht, die Aufmerksamkeit wieder auf das Einheimische zu konzentrieren, das Fremde nur soweit heranzuziehen, als seine Filiation in Frankreich selbst kontrollierbar ist. Nicht mehr Franzosen in Italien, sondern Italiener in Frankreich (Gentileschi) stehen nun im Blickpunkt. Die Neuorientierung, ein Zeichen nachlassender Magie des Caravaggismus, die den glücklichen Versuch von Hermann Voss, Fontainebleau zur Deutung der LeNain heranzuziehen, auf fruchtbaren Boden hat fallen lassen, hofft das Verständnis der so vielseitigen Produktion der drei Brüder über eine differenziertere Kenntnis des französischen Stiles zu fördern. Damit stehen wir jedoch erneut vor dem Problem „Pariser Kunst der ersten Jahrhunderthälfte“ und zugleich auf dem Punkte, von dem aus die Zuschreibung des „Michael“ an Matthieu erfolgte. Von allen Brüdern am längsten hat Matthieu gelebt (bis 1677). Als Thuillier die „Geburt der Maria“, die „Visitatio“, die „Schmiede“ frappierend mit Blanchard (freilich nur Nachstichen) konfrontieren konnte, bot die am besten überschaubare Vita des Matthieu die leichteste Erklärung für solchen Kontakt, wodurch wiederum das Bild der künstlerischen Persönlichkeit dieses jüngsten der Brüder bereichert wurde und auch der „Michael“ in ihm noch Platz zu finden vermochte; *dessen Attribution beruht also letzten Endes auf Schlußfolgerungen aus biographischen Details.*

Wenn nun die offenkundigen Differenzen auch als „modi“ eines Künstlers, nicht nur als die Spuren verschiedener Hände zu begreifen wären? Schon Mariette vermochte die LeNain nicht zu sondern. Wir würden die drei Brüder dann vornehmlich an der Art ihres Konzipierens unterscheiden, womit sich der Forschung Aufgaben öffneten, die bisher Meistern wie Poussin oder Claude vorbehalten schienen.

Es ist kein weiter Weg bis zum Ernst der großen Wahrörter. Claude war in London mit vier Bildern vertreten, einem des Louvre (125), einem aus Lyon, der „Einschiffung der heiligen Paula“ (130), möglicherweise einer Kopie des späten 18. Jahrhunderts, und zweien aus Grenoble, von denen die „Marine“ (122) bedenklich wirkt. Wo sieht man sonst so unruhigen Wellenschlag, unsichere Bewegungen der Figuren, schwach definierte Grenzen zwischen Wasser und Land, mit dem Lineal gezogene Mauerkanten? Zudem reproduziert das Bild eine Zeichnung des „Liber Veritatis“ seitenverkehrt. Das andere Stück aus Grenoble, die „Landschaft mit dem Sibyllentempel“ (120) ist eines der wenigen Originale, die Frankreichs Provinzmu-  
seen von Claude besitzen. Gut waren auch die Zeichnungen, bis auf Nr. 267 („Tem-  
pellandschaft“ aus Besançon), die von Kitson einleuchtend dem „fleckigen“ Stil



des Desiderii angeschlossen wird. Poussin trat herrlich auf. Zu strahlend reinem Chor vereinigten sich „Diogenes“ (118), „Aeneas“ (119), „Eliezer und Rebecca“ (121). Die Kompositionskunst seines Spätstiles, mit ihrer mathematisch anmutenden Aufteilung der Bildfläche, die ein Gemälde aus einander kunstvoll ko- und subordinierten Teilbildern aufbaut, ist noch genauerer, über das bereits von Blunt Geleistete hinauszielender Untersuchung wert, wobei die Zeichnungen weiterhelfen könnten, von denen einige (auf Photographien meist nicht erkennbare), die Strukturen festlegende Hilfskonstruktionen enthalten, vgl. Blatt Nr. 281 der Ausstellung. Es lag in der Natur der Auswahl, daß weder spezifische Probleme der Claudeforschung (wichtig neuerdings Marcel Roethlisberger in „Gazette des Beaux-Arts“, April 1958) noch solche der Poussinforschung zur Geltung kamen, doch sei erwähnt, daß Poussins ikonographisch interessanter „Midas“ aus Ajaccio, der im März 1958 im Burlington Magazine von Blunt veröffentlicht worden ist, zu sehen war (128).

Poussin und Claude hatten mit dem Hof keine Fühlung, sind Maler einer bürgerlichen Schicht. Das „Bürgerliche“, das zu Beginn des 18. Jahrhunderts neu hervortritt, hat in Wahrheit niemals aufgehört zu sein. Unter den glanzvollen Staffierungen Rigauds oder Largillières bemerkt man plötzlich biedere Leute, schlichte Züge. Was in London der Spätzeit des Jahrhunderts an Glanz abgehen mochte, kam der historischen Kontinuität zu Gute, indem es die Antinomie zum „Louis XIII“ beschwichtigte, – freilich nicht aufhob.

Neun Werke LaTours zusammen zu sehen, kommt einer Sensation gleich. Geheimer unaussprechlicher Zauber fesselt die Besucher am meisten. Wir fragen hier nicht nach der Chronologie (einem Puzzlespiel) und auch nicht überall nach der Eigenhändigkeit („Sebastian“ aus Bois-Anzeray, 26, eine stumpfe Wiederholung des Berliner Originals), heben nur hervor, daß die Fremdheit dieser Kunst innerhalb des 17. Jahrhunderts nicht etwa auf die geringe Ärmlichkeit des Milieus, sondern im Gegenteil auf ihren alles „Bürgerliche“ übersteigenden Adel zurückzuführen ist. Der die Leier drehende Bettler (24) ist nicht als Bettler geboren, ein kardinalroter Federhut mit einer Perlennadel liegt zu seinen elegant gekreuzten Füßen, er trägt weiße Strümpfe, Kniebänder, silberne Hosenlitzen, eine Halskrause, zerschlissene Bestandteile feiner Garderobe. Hiob (21) hat einen Haarbeutel, seine Frau gefaltete Manschetten und Perlenohrringe, achatene Armbänder, gestickte Borten sieht man immer wieder. Kopien (z. B. der „Bettler“ aus Bergues, 27) vernachlässigen solche Details. LaTour wird als „Peintre du Roy“ erwähnt. Seine spirituelle Kunst lehrt, wie schwierig es ist, französische Barockmalerei zu kennzeichnen, Anhaltspunkte für die adäquate Begrenzung des „Siècle Louis XIV“ zu gewinnen.

In den Zeichnungen kam die Vielfalt der Epoche gut zur Anschauung. Neben häufiger reproduzierten Blättern sah man Unbekanntes und neue Attributionen (z. B. 360 und 362, kleine Landschaften von Callot). Puget ist als Zeichner kaum studiert. Montpellier schickte eines der „Tabernakel mit Evangelistensymbolen“ (291), schwere, genuinesische Dekoration, und den fein gestrichelten „Hafen von Antibes“ (293), behielt aber leider das interessante Skizzenbuch zurück. Vom kraftvollen

Zeichenstil des großen Plastikers vermittelte das herrliche, „romantische“ Aquarell aus Marseilles (Abb. 1) den besten Begriff. Lafage, der auch in deutschen Sammlungen gut vertreten ist, kam mit Blättern ersten Ranges zu Wort, gern hätte man die „antiken Schlachtszenen“ aus Montpellier bewundert, die als sein Bestes gelten. Zweifel regten sich bei einer Christusstudie (299) von Jouvenet, einem ungelenkten, zähflüssigen Stück. Die Datierung der poussinschen Landschaftsstudie (273) auf 1642 scheint mir noch zu früh gegriffen.

Der Reichtum der Ausstellung läßt sich bei 92 Leihgebern ermessen: Sie war, kann man sagen, umfassend beschickt. Der gute, mit Registern und Biographien versehene Katalog ersetzt ein Handbuch, sofern er das Eindringen in speziellere Forschungsprobleme ermöglicht. Auf einige Ungenauigkeiten sei eigens verwiesen: im Ikonographischen mangelt zuweilen Präzision. 231 (Jouvenet) kein „Triumph der Justitia“ sondern der „Fides“, 223 (Patel) statt „Dämmerung“ genauer „Allegorie der Vergänglichkeit“, 296 (Puget) statt „Kentaur“ lieber „Cheiron“. Einige Daten: Le Clerc ist 1587 oder 1588 geboren, Daret nicht 1615, sondern 1613, Michel Anguier nicht 1613, sondern 1612, das Geburtsdatum von Corneille ist ungewiß. Tournier ist nicht 1657 gestorben, sondern erst nach 1660. Das Datum „ante quem“ für den Plafond von Delafosse ist mit 1681 zu spät angesetzt. Tatsächlich stand die Dekoration der Appartements du Roi schon in den 70er Jahren fest. Zum Katalog: Die Nummern 193, 195 (besonders bedauerlich: Pläne der „Appartements du Roy“), 196, 198 fehlten in der Ausstellung. In der reichen Bibliographie (p. XV) fehlt der Hinweis auf die Ausstellung der Bibliothèque Nationale von 1927 (die übrigens als einzige zuvor den Titel „Le siècle des Louis XIV“ getragen hat), auf der schon das „Große Carrousel“ (200) und ein Plan des „Labyrinthes“ zu sehen waren. – Es heißt zwar immer, Louis LeNain werde „in mehreren Quellen Le Romain genannt“ (S. 147 des Kataloges), doch werden diese Quellen nie zitiert. Thullier hat nur eine einzige ausfindig gemacht, die zudem nahelegt, die Bezeichnung nicht als Hinweis auf eine Romreise, sondern einfach als Zunamen des Malers der „Bambocciaden“ („alla Romana“) zu verstehen. Zu S. 152: Daß Vouet Direktor der römischen Lucas-Academie gewesen sei, wird allgemein behauptet, stimmt aber nicht (vgl. Du Colombier, „Bulletin Société Poussin“ I. 1947. p. 31).

Georg Kauffmann.

## REZENSIONEN

*Le Vitrail Français*, herausg. von der Direktion des Musée des Arts Décoratifs, Paris, Editions des Deux Mondes 1958, 336 S., 236 Abb. im Text, 32 Farbtafeln. DM 99.50.

Das Werk „Le Vitrail Français“ ist nicht nur im übertragenen wie im wörtlichen Sinne ein gewichtiges, sondern in vieler Hinsicht auch ein neuartiges und ungewöhnliches Buch. Ungewöhnlich ist es, daß der Text nicht von einem einzigen Autor, sondern von einem team von 8 Autoren stammt – und das wiederum hängt mit der Ungewöhnlichkeit zusammen, daß nicht nur Stilgeschichte, Technik und Erhaltung der berühmten Farbfenster der gotischen Kathedralen behandelt werden, sondern die französische Glasmalerei schlechthin, also auch die der Renaissance, des Barock und



des 19. und 20. Jahrhunderts! Neuartig ist der Buchtyp: das beginnt mit dem Einband, dessen vorderer Deckel in der Größe und Farbe der Originale ein Glasmalerei-Detail derartig reproduziert, daß „Farbscherben“ und „Bleiruten“ in verschieden hohem Relief erscheinen und sozusagen im Taktile die Struktur einer Scheibe suggerieren; das Vorsatzpapier vorne und hinten reproduziert ein modernes Grau-Blau-Verglasungsornament aus einer Kirche von 1952; der Text ist zweispaltig gesetzt, aber in der Regel ist nur die innere Spalte komplett, während auf der äußeren die Abbildungen stehen; diese laufen z. T. über den Satzspiegel hinweg bis zum Seitenrand, andere gestalten als eingestreute ganzseitige Klischees oder Querleisten den Gesamteindruck sowohl abwechslungsreich als auch anziehend; die Farbtafeln sind auf grauem Karton aufgezogen – dessen Rückseite gelegentlich als geeignet getöntes Material für die Abbildung von Entwurfszeichnungen, Holzschnitten usw. verwertet erscheint. Ungewöhnlich ist dieses Werk auch in der Hinsicht, daß es sich offenbar an weite Kreise wendet, ohne damit eins der heute gängigen und häufig ganz überflüssigen Bilderbücher mit einer schöngeistigen und unverbindlichen Einleitung zu werden; gewiß, unter den Seiten erscheinen keine Anmerkungen, aber es gibt sie doch – sie stehen am Schluß; vor allem, der Text ist keine Unterhaltungslektüre, sondern in den meisten Kapiteln überaus anspruchsvoll, ja zum Teil konzentriertester Forschungsbericht.

Louis Grodecki und François Mathéy waren die verantwortlichen Redakteure (Grodecki auch im Speziellen für die Bebilderung). Grodecki hat 3 Kapitel des Buches übernommen: *Fonctions Spirituelles* (S. 39–54), *Des Origines à la Fin du XII<sup>e</sup> Siècle*, *De 1200 à 1260* (S. 95–162); ebenfalls 3 Kapitel hat Jean Lafond geschrieben (1380–1500; Renaissance; 1560–1789; S. 179–272); über „*Problèmes Formels*“ André Chastel, über die Technik J. J. Gruber, über die Fragen der Instandsetzungen vom Mittelalter bis heute Jean Verrier, über die Epoche 1260–1380 Marcel Aubert, über die Zeit von 1789 bis 1920 Jean Taralon, über die letzten Jahrzehnte und die Jetztzeit F. Mathéy. Vereint sind also hier alle jene, die die große Ausstellung von 1953 „*Vitraux de France*“ (Kunstchronik 7, S. 3 ff.) aufgebaut haben, und die, die am französischen *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (Kunstchronik 10, S. 217 f.) mitarbeiten. Eine Anzeige dieses Gemeinschaftswerkes von wirklichen Sachkennern wird daher in erster Linie Bewunderung und Anerkennung zum Ausdruck bringen: wir sind dankbar, daß wir nun ein zuverlässiges Handbuch zur französischen Glasmalerei – und damit zur Glasmalerei schlechthin – besitzen, dankbar auch, daß Autoren und Verleger den Mut hatten, neben den in der Welt wirklich berühmten Farbfenstern des 12. und 13. Jh. auch ausführlich die weniger populären der Renaissance und des Barock vorzulegen, dem Historismus des 19. Jh. gerecht zu werden (Farbtafel 29: König Louis Philippe als Hl. Philippus, aus der Manufaktur von Sèvres 1843, nach einem Karton von Ingres) und die Glasmalerei des Jugendstils und sogar die der letzten 10 Jahre (mit Matisse, Braque, Gromaire, Léger, Manessier, S. Täuber, J. Bazaine usw.) gleichgewichtig dazu zu stellen! Mag mancher es vielleicht bedauern, daß nicht alle 268 Abbildungen die Meisterwerke der französischen Glasmalerei des Mittel-

alters wiedergeben – diese Aufgabe werden ja die Bände des Corpus Vitrearum Medii Aevi übernehmen – der Reichtum und die Fülle aus *allen* Jahrhunderten ist doch das eigentlich Eindrucksvollste (vgl. die seitengroße Gegenüberstellung der Innenansichten der Ste. Chapelle 1248 und der Schloßkapelle von Versailles 1710, Abb. 18/19). Man vergegenwärtige sich, welche Schwierigkeiten einer solchen Gesamtdarstellung in Deutschland gegenüberstünden! Gewiß, für das spätere 16. Jh. hätten wir noch Beispiele monumentaler Farbverglasung (Landsberg, München) – aber für das 17. Jh. ? doch nichts, das sich mit der Verglasung von St. Eustache in Paris (1631) vergleichen ließe; und für das 18. Jh. ? es müßten die deutschen Barock-Kirchen und -Kapellen doch erst einmal daraufhin überprüft werden, wie weit sie denn wirklich nur Blankverglasungen besitzen; und für das 19. Jh. ? – Taralon gibt zwar auf S. 278 einen nützlichen Abriß der deutschen Entwicklung, aber wer übersieht eigentlich, ob unter den geradezu ungeheuerlichen Mengen von im letzten Krieg zerplatzten und zerblasenen neuzeitlichen Farbfenstern auch Meisterwerke in ihrer Art waren? Geborgen war davon fast gar nichts – haben wir überhaupt noch Nennenswertes erhalten? können wir überhaupt noch die wichtigsten Etappen seit der Romantik mit Beispielen belegen? auch von der Glasmalerei des 20. Jh., des Jugendstils wie des Expressionismus, ist viel verloren gegangen – es wäre an der Zeit, auf das wenige noch Erhaltene zu achten!

Was den historischen Abriß von Grodecki und Lafond über das Mittelalter angeht, so ist das darin verarbeitete Material so umfangreich, daß hier nicht einmal nacherzählt werden kann, was neu und unbekannt, was neu datiert und gruppiert worden ist; schon die Auswahl der Abbildungen bringt – im Unterschied zu den konventionellen Darstellungen dieser Art aus älterer Zeit – vorwiegend unpubliziertes Material (für die deutsche Glasmalerei von besonderem Interesse: Troyes). – Einen eigenen Einblick in die Fülle des Materials besitzen wir eigentlich nur dort, wo uns die Farbfenster immer leicht erreichbar bzw. benachbart waren; also vor allem im Elsaß. Die älteren Glasmalereien, etwa bis 1250, finden in Text und Abbildungen ihren angestammten Platz (z. B. S. 156). Anders die jüngeren: hier ist ein merkwürdiges Mißverständnis der französischen Forschung zu konstatieren. Wie die Entwicklung der elsässischen Plastik zwischen 1270 und 1350 Wege geht, die nicht mit der der Isle de France identisch und deshalb nicht von dorthier zeitlich bestimmbar sind, so auch die Glasmalerei! Die angegebenen Daten (S. 169) sind genau so verblüffend wie die französischerseits für die Plastik vorgeschlagenen (vgl. Kunstchronik 7, S. 250). Wenn man für die Verglasung der Katharinen-Kapelle des Straßburger Münsters das landläufige Datum 1348 akzeptiert (S. 169), dann kann man nicht den ersten Teil der Verglasung des südlichen Seitenschiffes (Abb. 130) „um 1345“ ansetzen. Die für die Freiburger, Eßlinger, Konstanzer und vor allem Königsfeldener Glasmalereien – die alle die Straßburger Scheiben voraussetzen – ermittelten Entstehungszeiten rücken jene Straßburger Scheiben in die beiden ersten Jahrzehnte des 14. Jh. Wenn man sie um eine Generation später datiert, stempelt man sie nicht nur zum tiefsten Provinzialismus, man verkennt damit auch sowohl ihre Sonderstellung als auch ihre



Qualität. (Merkwürdig schlecht ausgefallen sind die Abb. 81 und 153 zu Straßburg und Schlettstadt).

Über diesem Werk zur französischen Glasmalerei könnten die Worte stehen, mit denen Louis Grodecki – gestützt auf Focillon – sein erstes Kapitel einleitet: „... le vitrail français était la création la plus extraordinaire du moyen âge . . il réalise, il matérialise – pour la première et pour la dernière fois – un des plus beaux rêves de l'humanité.“

Hans Wentzel

ANNEGRIT SCHMITT, *Hanns Lautensack*. Nürnberger Forschungen, IV. Bd. Einzelarbeiten zur Nürnberger Geschichte, hrsg. v. Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg. Nürnberg 1957. 115 S., 66 Abb. auf Taf. DM 10. – .

Hanns Lautensack – der bisher angenommene Vorname Hans Sebald konnte von Verf. berichtigt werden – ist um 1520, wahrscheinlich in Bamberg, geboren und zwischen 1564/66 gestorben. Er lebt bis 1554 in Nürnberg und siedelt dann nach Wien über. Eine Reihe dort entstandener Arbeiten erweist seine Beziehungen zum königlichen Hof. Arbeiten L.'s sind zwischen 1544 und 1564 nachweisbar. Unter Hinweis auf L.'s einzigen Kupferstich mit dem Reitergefecht von 1546 (Kat. 27) wird von Verf. wahrscheinlich gemacht, daß L., der mit Eisenradierungen beginnt, trotzdem in seiner Ausbildung von der Goldschmiedekunst und nicht von den Harnischätzern herkommt, wie man annehmen könnte.

L. hat seit A. Bartsch's *Peintre-graveur* und einem Aufsatz von O. Zoff in den Mitt. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst 1917 keine eingehende Bearbeitung erfahren.

Die vorliegende, aus einer Münchner Dissertation hervorgegangene Monographie behandelt zunächst in einem Textteil chronologisch die drei Hauptgebiete von L.'s Schaffen: die Bildnisradierungen, die Medaillen und die Landschaftsradierungen und -zeichnungen. Sie erweist L. als einen der wesentlichsten deutschen Graphiker des 2. Viertels des 16. Jahrhunderts, der in seinem Frühwerk von den Meistern des Donaustils herkommt und, wie es Verf. herausgearbeitet hat, in seinen Bildnis- und Landschaftsradierungen seit der Mitte der 50er Jahre einer der ersten deutschen Vertreter der neuen, aus Frankreich und den Niederlanden kommenden künstlerischen Strömungen wird.

Den zweiten Teil der Arbeit bildet ein Katalog, der auf Grund der Durchsicht des Bestandes wohl aller in Frage kommenden europäischen Kabinette eine erstmalige, exakte Durcharbeitung von L.'s Werk darstellt. Vier Bildnis- und zwei Landschaftsradierungen konnten neu in das Werk L.'s aufgenommen werden; sie sind erfreulicherweise alle in dem Abbildungsteil veröffentlicht, der mit 66 Abbildungen dankenswert umfangreich ausgefallen ist. Bei einer Reihe von Radierungen konnten verschiedene Zustände festgestellt werden, deren Auswertung wiederum wichtige Aufschlüsse für L.'s Arbeitsweise ergab. Umfangreiche, sachliche Kommentare zu den einzelnen Blättern oder zur Biographie der auf den Bildnissen Dargestellten machen die Arbeit zu einer nachahmenswerten Grundlage für jede weitere Beschäftigung mit

dem Künstler und der deutschen Kunst dieses Zeitabschnitts. Bei dem Katalog der Zeichnungen bietet die Scheidung der gesicherten Zeichnungen von den „nicht gesicherten und falschen Zuschreibungen“ zugleich Gelegenheit, in die Nürnberger Landschaftskunst vor und neben L. einzuführen. Hier konnte Verf. auf dem sicheren Fundament der bisherigen Arbeiten von Peter Halm über Wolf Hubers Landschaftskunst weiterbauen.

Von den von Verf. aus L.'s Werk ausgeschiedenen Landschaftszeichnungen möchte Rez. Kat. 113, Nürnberg, Germ. Nat. Museum, schon für niederländisch, frühes 17. Jahrhundert, halten. Das Verhältnis der Landschaftszeichnungen Kat. 119/120 wäre eher umgekehrt anzunehmen, als es Verf. tut. Das Blatt der Albertina in Wien ist durchgearbeiteter und enger mit der Tradition verknüpft als das der ehem. Sammlung Liechtenstein.

Bei der Behandlung der Bildnisradierungen hätte man sich L.'s Herkunft und Vorstufen etwas deutlicher herausgearbeitet gewünscht. L. gibt in den Bildnissen von 1553/54 (z. B. Kat. 4/5, 8/10) zumeist Halbfiguren oder Kniestücke, frontal oder im Halbprofil vor Architektur mit Landschaftsausblick durch Fenster. Hier steht er in einer bis ins 15. Jahrhundert zurückreichenden, auch in Süddeutschland verbreiteten Tradition. In der Generation nach Dürer, bei Barthel Beham, Hans Mielich, Jan Vermeyen, gewinnt – und das ist die Grundlage für L. – die Figur an Plastizität, der Raum an Tiefe. Insbesondere zu dem Nürnberger B. Beham muß man wohl ein engeres Verhältnis annehmen, denn von diesem gibt es nicht nur den von Verf. erwähnten, im Verhältnis zu L.'s Bildnis des Leonhard Eckh (Kat. 4) seitenverkehrten Kupferstich des Brustbildes (Pauli 94), sondern auch das (in der Kopfbedeckung abweichende) 1527 entstandene gleichseitige Gemälde in Halbfigur im Metropolitan Museum, New York. Hinzuweisen wäre ferner auf das Frauenbildnis von 1527 (Privatbesitz). Wie bei der Landschaftsradierung (s. u.) könnten ferner die Bildnisse der für L. so wichtigen Meister der Donaueschule (hier neben A. Altdorfer u. W. Huber auch M. Ostendorfer) eine Vorstufe gebildet haben.

Wie Verf. hervorhebt, hat L. in Wien Mitte der 50er Jahre für die Darstellung von Fürstlichkeiten (König Ferdinand I., die Erzherzöge Karl u. Maximilian) einen besonders reichen, in seiner Herkunft aus der Schule von Fontainebleau modischen Typ geschaffen. Als Vorbild für die Rahmenarchitektur des Bildnisses König Ferdinands I. (Kat. 19) weist Verf. den um 1535 entstandenen Holzschnitt „Erasmus im Gehäus“ von H. Holbein d. J. nach. Die seitlichen rahmenden Kanephorenhermen des Bildnisses von Erzherzog Karl (Kat. 11) kopieren übrigens ebenfalls das Holbeinsche Vorbild in vielen Einzelheiten (gekreuzte Arme der Figuren, die Gewanddraperie um den Pilaster sowie dessen Füllornament). Die Hermen von Kat. 19 – Verf. spricht hier von „verballhornter Modernisierung“ – stimmen dagegen in allen Einzelheiten mit den schon in die 30er Jahre datierten, wohl mit Jörg Breu d. Ä. zusammenhängenden Wandfresken im Treppenhaus des von Herzog Ottheinrich erbauten Neuburger Schlosses überein. Jedoch das in Neuburg und bei L. (Kat. 11 u. 19) vorkommende Motiv des Flechtwerkkorbes mit Früchten als Kapitell findet sich auch





*Abb. 1 Pierre Puget: Achilles und Cheiron. Aquarell. Marseilles, Musée*



162 Abb. 2 LeNain: Michael weihet seine Waffen der Jungfrau. Nevers, S. Pierre





Abb. 3 Hyacinthe Rigaud: Der Kardinal Bouillon. Perpignan, Musée Rigaud 163





bei Holbein öfters (außer auf dem Erasmus-Holzschnitt das Korbkapitell z. B. 1535 auf dem Titel der Coverdale-Bibel [H. A. Schmid, 1949, Abb. A 129]). Das Motiv dürfte daher ebenso wie die Hermen jedesmal auf Holbein zurückzuführen sein. Der Zusammenhang der Hermen mit den entsprechenden, 1530 datierten Fresken von Dosso Dossi im Castel del Buonconsiglio in Trient (Abb. Morassi, Bolettino d'Arte 1929/30, S. 258, fig. 17), auf die Rez. von Verf. aufmerksam gemacht wurde, geht dagegen über das im Rahmen des Zeitstils Vergleichbare nicht hinaus. Vielleicht wird der Zusammenhang der Bildnisse König Ferdinands I. (Stich und Medaille, Kat. 87, 1561) mit der Wiener Hofkunst einmal noch deutlicher erkennbar werden (vgl. die Aufsätze von G. Glück im Wiener Jahrbuch 1933, 1934, 1937).

Die reichere Ausgestaltung der Hintergrundsarchitektur bei den Bildnissen Buthner (Kat. 20, 1957), Thaw (Kat. 24, 1559) und Straub (Kat. 26, 1561) liegt auf der Linie der allgemeinen Entwicklung, läßt aber auch an den in Wien tätigen J. Seisenegger denken. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang der Hinweis von Niels von Holst (Die deutsche Bildnismalerei des Manierismus, 1930, S. 61) auf den Zusammenhang des Bildnisses von Erzherzog Ferdinand von J. Seisenegger in Wien (1548) mit dem 1559 entstandenen Bild Heinrichs II. von Frankreich von François Clouet in Florenz. Zu der Radierung mit dem Wappen Joh. Neudörffers und seiner Frau (Kat. 44, 1552) ist nachzutragen, daß nach W. Doede (Imprimatur I 1957, S. 23) dieses Blatt einem Exemplar der „Guten Ordnung“ Neudörffers im Bayer. Gewerbe-Museum, Nürnberg, vorgebunden ist.

Eine Gruppe von 6 Stechstein-Medaillen (Kat. 87/92) wurde von Verf. (im Anschluß an P. Grottemeyer) als späteste, zwischen 1561/64 entstandene Gruppe von Werken L. erstmalig zugeschrieben.

Während bei den früheren, seit der Mitte der 40er Jahre entstandenen Landschaftsradierungen Beeinflussungen durch A. Altdorfer und W. Huber nachgewiesen werden konnten, was den expressiv-phantastischen Zug dieser Blätter erklärt, geht L. auch hier seit Mitte der 50er Jahre den Weg zu „unmittelbarer Naturnähe und engster Wirklichkeitstreue“ (Kat. 67 konnte als topographisch zuverlässige Ansicht von Steyr a. d. Enns nachgewiesen werden). Folgerichtig sind L.'s späte, zwischen 1558 und 1559 entstandene Landschaftsradierungen ohne den Einfluß niederländischer Landschaftskunst der 50er Jahre (Hieronymus Cock) nicht denkbar. So mündet hier L.'s spätere Entwicklung – symptomatisch für die deutsche Kunst und ganz im Gegensatz zu ihrer negativen Bewertung durch Zoff – schließlich in die allgemeine-europäische ein.

Wolfgang Wegner

GEORGES WILDENSTEIN, *Les Graveurs de Poussin au XVII<sup>e</sup> siècle*. Gazette des Beaux-Arts, septembre à octobre 1955, imprimé en décembre 1957. 200 S. 199 Abb.

Die vorliegende Publikation, dem Poussin-Forscher eine Bereicherung von dokumentarischem Wert, wurde 1958 versandt, um als imposanter Nachtrag vier im Jahre 1955 ausgefallene Hefte der Gazette des Beaux-Arts zu ersetzen. Sie vermittelt rund hundert Jahre nach Erscheinen des Verzeichnisses der Kupferstiche nach Poussins Ge-

mälden von A. Andresen (Wildenstein S. 81 mit mehreren Schreibfehlern zitiert) eine neue Bearbeitung des umfangreichen Stoffes, indem sie, thematisch geordnet, einen Katalog mit Abbildungen aller Erst-Stiche des 17. Jahrhunderts bringt. Im Katalog sind die Erst-Stiche von Nach-Stichen und weiteren Stich-Kopien abgehoben, was zumeist nur auf langen Umwegen über Stecherbiographien, Inventare usw. festzustellen war; es finden sich ferner Hinweise auf das Bildoriginal und seinen derzeitigen Standort, dabei die Resultate der modernen Forschung aufzeichnend, und endlich zahlreiche Nachrichten über vorhandene oder in Auktionskatalogen gefundene Bildkopien. Eine knappe Einführung umreißt das Stoffgebiet, das Hunderte von Erst-Stichen umfaßt, am vollständigsten gesammelt im Cabinet des Estampes der Bibliothèque Nationale Paris und im Warburg Institute London.

Man weiß um die Bedeutung der Stiche für das Werk eines Meisters, der nur sieben signierte Bilder hinterließ. Dank des „Poussin invenit“ oder „Poussin pinxit“ auf den Reproduktionen konnten allein in den vergangenen Dezennien gegen zwanzig Bilder als seine Werke erkannt werden. Allein in den letzten Jahren wurden nach dem Stich von Jean Pesne (Wildenstein 1) das erste der beiden berühmten *Selbstbildnisse* (1649) unter den Beständen des Ostberliner Museums festgestellt, nach einem anderen Stich von Pesne (Wildenstein 80), die *Verzückung Pauli* von 1643, die sich im Ringling Museum Sarasota befinden soll, nach einem Stich von Piccart (Wildenstein 37) die *Hirtenanbetung*, die in jüngster Zeit von der National Gallery London erworben wurde.

Georges Wildenstein legt in seiner Einleitung dar, wann und in welchem Zusammenhang der Name Poussin im Gebiet der Reproduktionsgraphik auftaucht. In zwei Stichen von 1635 und 1636 nach zwei mythologischen Liebesszenen liegen die ersten Wiedergaben vor; sie sind zugleich die ersten Blätter eines sehr jungen, 1621 geborenen Francesco Chiari, als Erst-Versuche nicht nach Gemälden, sondern nach zwei Zeichnungen von Poussin entstanden. Auch die nächsten Wiedergaben werden nach den drei bestellten Titel-Zeichnungen für die königlichen Ausgaben des Virgil, des Horaz und der Bibel von Claude Mellan 1641 und 1642 gestochen. Erst 1643 wurde ein Gemälde vervielfältigt, die Münchner *Beweinung*, gestochen von Rémy Vuibert, und bis gegen 1655 entstanden nur vier weitere Bildstiche. Dann griff Poussins Schwager Jean Dughet ein. Er übernahm von Mitte der fünfziger Jahre an das Auswerten der Meisterschöpfung; ehe die Bilder das Atelier verließen, wurden sie reproduziert, wahrscheinlich nicht von seiner Hand, sondern für seinen Verlag in Rom durch del Po, Alexandre Voet u. a. Ungefähr zur selben Zeit erschienen erst vereinzelt, dann durch einen Verleger wie Chasteau angeregt, zahlreiche Vervielfältigungen in Frankreich. Hervorragende Stecher machten sich kurz nach Poussins Tod ans Werk. Als bester Interpret galt Jean Pesne, der in zwanzig Jahren ebenso viele Wiedergaben schuf, neben ihm Gérard Audran, Claudine Bouzonnet-Stella und Etienne Baudet; Baudet legte acht große prachtvolle Blätter nach den berühmten Landschaften vor, alle im Bildsinn. Erst-Stiche sind meistens seitenverkehrt, Nach-Stiche wiederum im Bildsinn; selten nahm sich ein Stecher die Mühe einer



Erst-Ausgabe im Bildsinn wie Baudet; nur die Gemälde der königlichen Sammlungen mußten auf höheren Befehl im Bildsinn vervielfältigt werden.

In seiner Auseinandersetzung beschränkt sich Georges Wildenstein auf jene Blätter, die zu Lebzeiten oder in den ersten Dezennien nach Poussins Tod geschaffen wurden von einer Generation von etwa dreißig Stechern, die zum größten Teil authentische Bilder wiedergaben. Die Stecher verstarben alle um 1700 und hatten vorerst keinen Nachwuchs, da die erste Welle der Poussin-Begeisterung ungefähr mit ihnen verebte. Als sich Mitte des 18. Jahrhunderts eine zweite Welle erhob, spülte sie eine ganze Anzahl Fälschungen in Bildern und Stichen mit empor. Wildenstein setzte sich deshalb als zeitliche Grenze das Jahr 1700, vielleicht etwas zu konsequent. Uns fehlt z. B. der wichtige, 1708 erschienene Stich nach dem Nymphenbad; er gibt ein verschollenes Bild wieder, aus den Quellen um 1634 datierbar; ein wichtiges Faktum. Die seltsame Schöpfung ist formal und thematisch verwandt mit einem der vier erotischen Gemälde von Agostino Carracci in der Wiener Galerie, eine interessante Beziehung, deren Geflecht wir noch zu erhellen hoffen.

Die Zahl der Stiche nach verschollenen Kompositionen verringert sich seit den vorwiegend in englischem Privatbesitz gemachten Funden der letzten Dezennien zusehends. Unauffindbar bleiben weiterhin *Noahs Opfer* (Wildenstein 5), eine der *Verkündigungen* (Wildenstein 29), eine *Heilige Familie* (Wildenstein 45), eine *Flucht nach Ägypten* (Wildenstein 57), die *Ruhe auf der Flucht* (Wildenstein 58), *Christus und die Samariterin* (Wildenstein 64), die *Stäupung der Heiligen Paul und Silas* (Wildenstein 77), das *Bacchanal vor dem Tempel* (Wildenstein 131), eine Fassung des Bildes *Armida trägt den entschlummerten Rinaldo* (Wildenstein 164) und die erste Fassung der Allegorie *Die Zeit befreit die Wahrheit* (Wildenstein 163). Diese Stiche bewahren, zum Teil quellenmäßig gesichert wie *Christus und die Samariterin*, Originalkompositionen von Poussin und runden die Vorstellung seines Schaffens ab. Aber wenn einerseits Stecher durch treue Wiedergabe der Originale wenigstens einen Ersatz für verlorene Kostbarkeiten retteten, schufen andere ebensoviel Unklarheit durch Stiche nach Vorlagen mit dem usurpierten Namen Poussin. Georges Wildenstein bringt etwa zwanzig Nummern, deren Zuschreibung an Poussin kaum zu verantworten ist; nicht nur fehlen die Bilder, nach denen sie hätten entstanden sein sollen, auch die schriftlichen Quellen schweigen. Zur Klärung von Poussins Schöpfung wäre es wohl besser gewesen, diese Fragwürdigkeiten dem bestehenden Anhang beizufügen.

Zu diesen Fragwürdigkeiten gehören die zwei Porträt-Stiche Giulio Rospigliosi, einmal als Kardinal, ein anderes Mal als Papst Clemens IX. dargestellt (Wildenstein 3, 4). Trotz der Notiz des Verlegers Mariette mit der Jahreszahl 1664 ist der erste Stich mit 1666 wohl richtig datiert, ein Jahr nach Poussins Tod und ein Jahr vor der Wahl Clemens IX. zum Papst; der zweite Stich zeigt mit dem Datum 1667 an, daß er anläßlich der Papstwahl erschien. Die Stiche, das Brustbild in ovalem Rahmen wie über einem Kaminsims wiedergebend, stammen von einem in Poussins Werk nicht ausgewiesenen Nicolas Ier Bonnat. Wann wäre die Bildvor-

lage entstanden, nachdem Rospigliosi 1645 Kardinal und 1667 Papst wurde? Die Quellen berichten nichts von einem Kardinalsporträt von Poussin, obwohl dies erwähnenswert gewesen wäre. In seinem Werk von 1624 bis 1665 finden sich bisher nur zwei Porträts, die beiden Selbstbildnisse von 1649 und 1650, entstanden auf das Drängen zweier bevorzugter Mäzene und ungern ausgeführt. In der Korrespondenz hierüber schrieb der Maler am 13. März 1650 an Chantelou, er spüre nicht die geringste Neigung zum Porträtieren und habe seit achtundzwanzig Jahren kein Bildnis mehr gemalt, dabei wohl an Frühwerke denkend, von denen vielleicht das Malerbildnis im Besitz von Sir William Worsley einzig erhalten blieb. Somit scheiden die Jahre vor 1650 für das Rospigliosi-Porträt aus und wohl auch die Jahre danach. Denn abgesehen vom Schweigen der Quellen, was bei dem berühmten Maler und dem hervorragenden Dargestellten an sich erstaunlich wäre, zeigen die beiden Rospigliosi-Stiche einen solch konventionellen Aufbau, daß der Vergleich mit den beiden aparten Selbstdarstellungen Poussins von 1649 und 1650 ein geradezu krasses Mißverhältnis offenbart.

Zu den fragwürdigen Zuschreibungen, die vielleicht besser dem Anhang eingegliedert worden wären, gehören wohl auch Wildenstein Nr. 6, 21, 36, 47, 60, 76, 170, ferner als wahrscheinliche Kompilationen nach Gemälden von Poussin Nr. 34, 41, 42, 46 (dies vielleicht nach verschollenem Original?), 71 und 73. Nr. 108 und 189 geben wohl je ein Bildfragment wieder wie auch Nr. 192. Die Prado-Landschaft mit den drei Männern (Wildenstein 191) ist vermutlich von Poussins Schwager Guaspere Dughet. Dies zu belegen würde zu weit führen, es genüge ein äußerer Hinweis, um ihre Streichung aus Poussins Oeuvre zu begründen: Poussin konzentriert die Handlung immer szenisch im Vordergrund; er baut bis 1660 die Hauptfiguren nie in den Mittelgrund und gab sie auch nicht abgewendet vom Beschauer.

Mit den vier Stichen 117, 123, 126 und 238 stellt sich das Problem der erotischen Darstellungen, das durch Kopien und Nachahmungen besonders verunklärt ist; neben bewußten Fälschungen wurde auch manches nicht in Täuschungsabsicht gemalte Bild später auf den berühmten Namen getauft. Nachdem Poussin um 1629 die drei d'Este-Bacchanalien von Tizian, damals in Rom befindlich, im Original gesehen hatte, zog sich während eines Jahrzehnts eine Kette von Liebesbildern und Bacchanalien durch sein Werk. Die Zuschreibungen können an gesicherten Schöpfungen gemessen werden, z. B. an der „Labung des Knäbleins Bacchus mit nackter Bacchantin“ im Louvre, „Bacchanal mit Lautenspielerin“ daselbst, „König Midas vor Bacchus“ in München, an den zwei großen „Flora“-Bildern in Paris und Dresden, dem „Bacchanal“ von Chantilly, „Acis und Galathea“ in Dublin, den Bacchanalien für Richelieu u. a.

Mit diesen verglichen befremdet zunächst der Stich Wildenstein 123, *Venus und Amor*, als Schöpfung von Poussin. Aber er ist in Poussins Sterbejahr 1665 und in Rom entstanden, von einem Stecher, dessen Name sozusagen für die Wiedergabe eines Originals bürgt, schuf doch Etienne Baudet gesichert vierzehn, vielleicht siebenzehn ausgezeichnete Vervielfältigungen nach durchwegs authentischen Vorlagen. Es



ist deshalb kaum denkbar, daß dieses eine, überdies in Rom veröffentlichte Blatt nicht ein Original reproduzierte. Wahrscheinlich wollte Poussins Schwager Jean Dughet Baudets Können erst an einem unwichtigen Frühwerk erproben, das nach Poussins Tod beim Räumen im Atelier zum Vorschein gekommen war. Das Bild mochte vorrömischer Entstehung oder im ersten Jahr in Rom 1624 gemalt worden sein, in der Nähe von *Bacchus und Erigone* in Stockholm (Grautoff 1); Amor gleicht dem über Bacchus Fliegenden, Venus ist Erigone schwesterlich verwandt. In beiden Bildern erscheint die Landschaft wenig artikuliert.

Zu Wildenstein 117, *Leda und der Schwan*, existieren zumindest eine Grisaille und eine Zeichnung in englischen Sammlungen, vielleicht beide nicht von Poussin. Trotzdem mag ein Original bestanden haben, gemalt wenig später als die *Bacchische Szene am Waldrand* in Kassel (Grautoff 51) und vor *Acis und Galathea* in Dublin (Addenda XXI), zwischen 1632 und 1634. Dagegen hat sicherlich keine Vorlage von Poussin bestanden für den Stich Wildenstein 126, *Schlummernde Venus von Satyrn entdeckt*. Der Vorwurf, Tizians Venus vom Pardo im Louvre entliehen, erfreute sich gegen Ende des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit: das Entdecken und Enthüllen einer schönen, schlummernden Venus oder Nymphe durch häßliche, bockfüßige Satyrn. Zusammen mit dem Stich Wildenstein 126 scheiden wahrscheinlich eine Anzahl Varianten aus Poussins Werk aus: das kleine Bild der National Gallery London (Grautoff 24) – von Martin Davies im Katalog dem 18. Jahrhundert zugewiesen – ein Bild in Privatbesitz New York (abgeb. Friedländer/Blunt, *Drawings of Nicolas Poussin III*, S. 32), eines in der ehemaligen Sammlung Paul Jamot (in dessen Buch *Connaissance de Poussin* abgeb. Tafel 21) und selbst die beiden übereinstimmenden Exemplare im Kunsthau Zürich und in Zürcher Privatbesitz (Société Poussin, Second Cahier, Addenda, unter Nr. XX, mit mehreren Irrtümern katalogisiert) samt dem dazugehörigen Stich von Jean Daullé, 1760 datiert. Vielleicht gehen alle diese Darstellungen auf ein verschollenes Bild von Poussin zurück, geben aber kaum die Originalkomposition wieder, selbst nicht die durch den Stich von Daullé und mehrere identische Exemplare herausgehobene Zürcher Venus. Ein Stich aus der Mitte des 18. Jahrhunderts hat keine Beweiskraft für ein Bild, in welchem die gedrungene Komposition der Hauptgruppe, die ungeschickten Überschneidungen, das Fehlen der Beziehung von Haupt- zu Nebengruppe im Hinblick auf Poussins Kunst ebenso befremden wie der Schwall von Tüchern, der Armreif der Boudoir-Schönen, ihr schwächlicher Fuß, die niedlichen Tauben, die winzigen Flügelchen des Putto und die etwas geistlose Sinnlichkeit.

Von der Hand Poussins sind hingegen drei Darstellungen einer im Baumschatten entschlummerten Venus oder Nymphe, von Hirten oder Satyrn entdeckt: das poetische Bild der *Venus* in Dresden (Grautoff 23), die inspirierte Zeichnung von *Venus und Satyr* in Windsor (Friedländer/Blunt, *Drawings of Nicolas Poussin III*, Nr. 211) und sehr wahrscheinlich die Bildvorlage des Stiches Wildenstein 238, von ihm irrtümlich *Salmacis und Hermaphrodit*, Andresen 383, bezeichnet statt *Jupiter und Antiope*, Andresen 338. Die Bildschöpfung ist als Erfindung unge-

wöhnlich und allen versuchsweise auf Poussin getauften Bildern weit überlegen, eine kühne figurale Gruppe in einer Landschaft voller Poesie und Lebensfülle. Stilistisch gehört sie wohl eng zusammen mit *Pan und Syrinx* in Dresden (Grautoff 66) und wäre somit in die Mitte der dreißiger Jahre zu datieren.

Ein Katalog wie der vorliegende von Georges Wildenstein ist natürlich nicht denkbar ohne kleine Irrtümer; aus einem Umrechnungsfehler der alten Maße Fuß und Zoll für Nr. 18, *Mannalese*, entstand z. B. eine unrichtige Schlußfolgerung; die Umrechnung beträgt 130 x 200 cm, was der ursprünglichen Bildgröße der *Mannalese* im Louvre entspricht, ohne die Anstückungen. Doch vermögen kleine Schönheitsfehler den Wert einer Publikation kaum zu verringern, die einen wichtigen und anregenden Beitrag zur Kenntnis von Poussins Schaffen bietet.

Doris Wild

## PERSONALIA

### München

Professor Dr. Robert Oertel übernahm am 1. Juni 1958 das Amt eines Hauptkonservators an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen.

### Wien

Dr. Hermann Fillitz wurde mit Wirkung vom 1. Mai 1958 zum Leiter der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe am Kunsthistorischen Museum ernannt.

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Otto Benesch und Erwin M. Auer: *Die Historia Friderici et Maximiliani*. Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1957. 142 S. m. 86 Abb., 48 Facsimile-Taf. Ln. DM 48. - .

Bruno Bushart: *Meisterwerke der Stuttgarter Staatsgalerie*. Aufnahmen von Elisabeth Held. Honnef/Rhein. Dr. Hans Peters Verlag o. J. 43 S. m. 1 Taf., 102 S. Taf., z. T. in Farben. Ln. DM 38. - .

Elisabeth Dhanens: *Jean Boulogne-Giovanni Bologna Fiammingo*. Douai 1529 - Florence 1608. Bijdrage tot de Studie van de Kunstbetrekkingen tussen hat Graafschap Vlaanderen en Italie. Verhandelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten, Verhandeling Nr. 11. Brüssel, Paleis der Academien, 1956. 1 Taf., 420 S., 213 Abb. auf Taf.

Ruth Ehmke: *Der Freskenzyklus in Idensen*. Veröffentlichungen des Niedersächsischen Amtes für Landesplanung und Statistik, hrsg. von Kurt Brüning. Reihe A: Forschungen zur Landes- und Volkskunde. II. Volkstum und Kultur (Schriften des Niedersächsischen Heimatbundes e. V.), Neue Folge Bd. 34. Bremen-Horn, Walter Dorn Verlag, 1958. 114 S., 54 Abb. auf Taf. DM 12. - .

Ernst Gagel und Fritz Schnelbögl: *Pfinzing, der Kartograph der Reichsstadt Nürnberg (1554 - 1599)*. Schriftenreihe der Altnürnberger Landschaft Band IV. Hersbruck,



- Selbstverlag der Altnürnberger Landschaft, 1957. 39 S. m. Abb., 18 Schwarzweiß-Taf., 5 Farbtaf., 7 Falttaf. Ln. DM 21. - .
- André Grabar: *Ampoules de Terre Sainte (Monza – Bobbio)*. Photographies de Denise Fourmont. Paris, C. Klincksieck, 1958. 70 S., 56 S. Taf. DM 32. - .
- Erwin Gradmann: *Phantastik und Komik*. Schriften hrsg. unter dem Patronat der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft. I. Bern, A. Francke AG., 1957. 137 S., 33 Abb. auf Taf. DM 18. - .
- Hanno Hahn: *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*. Untersuchungen zur Baugeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau und ihren europäischen Analogien im 12. Jahrhundert. Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte, Bd. 1. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1957. 6 Bl., 378 S. m. 78 Abb., 122 Abb. auf Taf., 2 Falttafeln m. Grundrissen. Ln. DM 48. - .
- Wilhelm Jesse: *Der zweite Brakteatenfund von Mödesse und die Kunst der Brakteaten zur Zeit Heinrichs des Löwen*. Braunschweiger Werkstücke. Veröffentlichungen aus Archiv, Bibliothek und Museum der Stadt. Hrsg. von Bert Bilzer u. Richard Moderhack. Bd. 21. Braunschweig 1957. 93 S., XX S. Taf. Mit einem Schriftenverzeichnis d. Verf.
- Jan Lauts: *Meisterwerke der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe*. Aufnahmen von Eva Bollert. Honnef/Rh., Dr. Hans Peters Verlag, o. J. 49 S. m. 1 Taf., 124 S. Taf., z. T. in Farben. Ln. DM 42. - .
- Fritz Löffler: *Der Zwinger. Ein Denkmal des Dresdner Barock*. Dresden, Sachsenverlag, 1957. 76 S. m. 58 Abb., 2 Bl.
- Heinz Peters: *Meisterwerke der Düsseldorfer Galerie*. Aufnahmen von Carlfred Halbach. Die Rheinbücher, hrsg. v. Hans Peters, Große Reihe IV. Honnef/Rhein, Dr. Hans Peters Verlag, 1955. 35 S. m. 1 Taf., 80 S. Taf., z. T. in Farben. Ln. DM 32,80.
- Luise Charlotte Pickert: *Gli artisti tedeschi a Perugia nel secolo XIX*. Perugia, Istituto Statale d'Arte „Bernardino di Betto“, 1957. 143 S., 100 Taf. DM 23. - .
- Georg Poensgen: *C. Ph. Fohr und das Café Greco*. Die Künstlerbilder des Heidelberger Romantikers im geschichtlichen Rahmen der berühmten Gaststätte an der Via Condotti zu Rom. Heidelberg, F. H. Kerle, 1957. 94 S. m. Abb., 36 S. Taf. Ln. DM 9,80.
- Filippo Rossi: *Italienische Goldschmiedekunst*. Aus dem Italienischen übersetzt von Werner Cohn. München, Hirmer Verlag, 1957. 221 S. m. 83 Taf., 1 Tit.-Taf. DM 92. - .
- Hermann Schnitzler: *Rheinische Schatzkammer*. Tafelband. Düsseldorf, L. Schwann Verlag, 1957. 37 S., 10 Farbtaf., 166 S. Taf. Ln. DM 87. - .
- Rudolf Schnyder: *Die Baukeramik und der mittelalterliche Backsteinbau des Zisterzienserklosters St. Urban*. Bd. VIII der Berner Schriften zur Kunst. Hrsg. v. Hans R. Hahnloser. Bern, Benteli-Verlag, 1958. 166 S. m. 197 Strichzeichnungen, 51 Abb., z. T. auf Taf.

- Werner Schultheiß und Ernst Eichhorn: *Nürnberg. Die Schönheit der Noris*. Nürnberg, Glock & Lutz, 1957. 100 S. mit Abb. Ln. DM 9.80.
- Helmut Sieber: *Schlösser und Herrensitze in Schlesien*. Nach alten Stichen. Frankfurt a. M., Wolfgang Weidlich Verlag, 1957. 208 S. m. 96 Abb. auf Taf., 1 Karte. Ln. DM 16.80.
- Firmin De Smidt: *Opgravingen in de Sint-Baafsabdij te Gent. De Abdijkerk*. Hrsg. von der Commissie voor Culturele Aangelegenheden. Gent 1956. 295 S. m. 190 Abb.
- Karl M. Swoboda: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*. Neue Folge 1. Jg. Heft 3 – 4 1955/56. Münster-Köln, Böhlau-Verlag. S. 81 – 152. Brosch. DM 6. –. (In den Jahren 1950 – 54 erschienene Werke zur Kunst der Prähistorie und des Alten Orients. – In den Jahren 1950-55 erschienene Werke zur Kunst Asiens vor dem Islam.)
- Adolf Max Vogt: *Grünewald*. Meister gegenklassischer Malerei. Zürich, Artemis Verlag, 1957. 171 S. m. 47 Abb. u. 23 Bildskizzen, 8 Farbtaf., 1 Tit.-Taf. Ln. DM 45. –.
- Hugo Wagner: *Michelangelo da Caravaggio*. Bern, Verlag Eicher & Co., 1958. 254 S. u. 35 S. Taf. SFr. 45. –.
- Alfred Weckwerth: *Die Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung ihres Namens*. S.-Dr. aus: Zeitschrift für Kirchengeschichte, 4. Folge, IV. Band, 1957. 68. H. – Tumba und Tischgrab in Deutschland. S.-Dr. aus: Archiv für Kulturgeschichte, XXXIX. Bd., 1957, H. 3.
- Aethiopische Miniaturen*. Mit einer Einleitung von Otto A. Jäger. Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1957. 35 S., 18 Farb reproduktionen. Ln. DM 16.80.
- Arte Antica e Moderna*. Rivista degli Istituti di Archeologia e di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna e dei Musei del Comune di Bologna. Diretta da Luciano Laurenzi e Stefano Bottari. Nr. 1 Gennaio-Marzo 1958. Bologna, Zanichelli Editore, 88 S. 30 S. Abb.
- Brüx. *Die Stadt an der Brücke*. Beiträge zur Geschichte einer nordwestböhmisches Stadt. Hrsg. im Auftr. der Heimatgemeinde Brüx (Sitz Erlangen) gemeinsam m. Leo Böhm und weiteren Mitarbeitern von Kurt Oberdorffer. Vorw. von Michael Poeschke. München, Verlag Robert Lerche, 1958. 132 S., 39 Abb. z. T. auf Taf., 1 Faltplan.
- W. Guthsmuths: Brückenkopf und Braunkohlenstadt. – L. Böhm: Die Gründung der Stadt vor 700 Jahren. – L. Böhm: Die königliche Stadt. – H. Bachmann: Gotische Plastik aus der Umgebung von Brüx. – K. Oberdorffer: Der Bau der Stadt nach 1515. – A. Bohmann: Die Bevölkerung 1857–1957 u. a.
- Paul Cézanne. Sechs mehrfarbige Wiedergaben seiner Werke und ein mehrfarbiges Umschlagbild. Einführung von Paul Portmann. Zürich, Rascher Verlag, 1957. 21 S., 6 Farbtaf.
- Études sur l'art en France*. Einf. von Jacques Vanuxem. Sonder-Heft des „Bulletin de la Société d'Étude du XVII<sup>e</sup> siècle“. Paris, Librairie d'Argences, 1958. 215 S.
- J. Vanuxem: La première histoire métallique. – J. Ache: Techniques de construction et formes architecturales au XVII<sup>e</sup> siècle. – A. Chastel: L'art et le sentiment de la mort au XVII<sup>e</sup> siècle. – Peintures certaines de peintres oubliés. Compte rendu de la conférence de M. Vergnet-Ruiz. – M. Jarry: L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV. –



L. Grodecki: Vauban urbaniste. – J. Thuillier: Polémique autour de Michel-Ange. – J. Vanuxem: Le château d'Anet. – I. Lange: La grotte de Wideville. – F. Bardon: Reines à la croix. – Notes bibliographiques. – Bibliographie 1956.

*Festschrift zur Restaurierung des Basler Regierungsratssaals* durch Gewerbe und Gewerkschaften anlässlich der Feier der 450jährigen Zugehörigkeit Basels zum Bunde der Eidgenossen 13. Juli 1951. Im Auftrag des Regierungsrates des Kantons Basel-Stadt verfaßt von Rudolf Riggenschach. Basel, Birkhäuser Verlag, 1957. 116 S. m. 56 Abb. Ganzln. DM 10. –.

*Das Gottesbild im Abendland*. Mit Beiträgen von Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz und Hans Freiherr von Camphausen. Glaube und Forschung. Veröffentlichungen der Evang. Studiengemeinschaft (Forschungsstätte Christophorus-Stift), hrsg. von Günter Howe, Bd. 15. Witten und Berlin, Eckart-Verlag, 1957. 175 S. m. 80 Abb. auf Taf.

*Keyser's Kunst- und Antiquitätenbuch*. Hrsg. v. Helmut Seling. Vorwort v. Theodor Müller. Heidelberg, Keyser'sche Verlagsbuchhandlung, 1957. 488 S., 210 Abb., teils auf Taf., 1 Farbtaf. DM 24.80.

*Kunstdenkmäler der Schweiz*. Band 37: Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, Bd. II: Die Stadt St. Gallen, 1. Teil. Geschichte, Befestigungen, Kirchen (ohne Stift) und Profanbauten von Erwin Poeschel. 435 S. m. 447 Abb. – Band 38: Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn, Band III: Die Bezirke Thal, Thierstein und Dorneck von Gottlieb Loertscher. Basel, Birkhäuser Verlag, 1957. 456 S. m. 465 Abb. Je SFr. 54. –.

*Edouard Manet*. Aquarelle und Pastelle. Auswahl und Einleitung von Kurt Martin. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt GMBH, o. J. Phoebus-Kunstbuch. 25 S., 32 Farbtafeln m. Erklärungen. Ln. DM 24. –.

F. Saxl. *Lectures*. Vorw. v. G. Bing. London, The Warburg Institute, University of London, 1957. Bd. 1 Text: 390 S., Bd. 2 Abbildungen: 26 S., 243 S. Taf. Pfd. St. 4.15s.

Giovanni Segantini. Sechs farbige Wiedergaben seiner Werke. Einführung von Gottardo Segantini. Zürich, Rascher Verlag, 1957. 16 S., 6 Farbtaf.

*Die Stiftskirche des Hl. Viktor zu Xanten*. Hrsg. im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft u. des Vereins zur Erhaltung des Xantener Domes e. V. von Walter Bader. Band III, Teil 2: Die Baurechnungen der Jahre 1356 bis 1437, hrsg. u. bearb. von Carl Wilkes u. Guido Rothhoff. Berlin, Deutscher Verein f. Kunstwiss., 1957. 272 S. m. 7 Abb., Ln. DM 60. –.

*Unsere schöne Heimat, Klöster*. Mit einem Vorw. von E. Ullmann. – Handwerks- und Wirtshausschilder. Mit einem Vorw. von F. Kämpfer. Dresden, Sachsenverlag, 1958. Je 14 S. u. 48 S. Taf. Kart. je DM 2.40.

*Festschrift Kurt Bauch*. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. November 1957. Hrsg. v. Berthold Hackelsberger, Georg Himmelheber u. Michael Meier. München, Deutscher Kunstverlag. 276 S. m. Abb., 1 Farbtaf.

H. Jantzen: Wert und Wertung des Kunstwerks. – W.-H. Schuchhardt: Die eleusinischen Kopien nach Parthenonskulpturen. – W. Noack: Stadtbaukunst und geistlich-weltliche Repräsentation im 11. Jahrhundert. – W. Schöne: Studien zur Oberkirche von Assisi. –

H. Kauffmann: Die Maßwerkhelme des Freiburger Münsters und des Kölner Doms. - W. Paatz: „Mit einem gemalten Band“. - H. Keller: Bildhauerzeichnungen Pisanellos. - G. Frhr. von Preuschen: Eine Tafel des Giovanni di Paolo. - F. Graf Wolff Metternich: Der Entwurf Fra Giocondos für Sankt Peter. - U. Middeldorf: Korrekturen Filippino Lippis in einem Bild aus der Werkstatt seines Vaters. - H. Wentzel: Die Kornfeldlegende. - H. von Einem: Michelangelos Fresken in der Capella Paolina. - L. Münz: Rembrandts Vorstellung vom Antlitz Christi. - W. R. Valentiner: Noch einmal „Die Judenbraut“. - K. Martin: Bemerkungen zu zwei Kopien nach Stilleben von Jean Baptiste Siméon Chardin. - M. Hugger: Bemerkungen zum Werk von Juan Gris. - W. Ueberwasser: Klees „Engel“ und „Inseln“. - Bibliographie.

*Festschrift W. Zas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag.* Hrsg. v. Gertrude Gsodam. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1956. 214 S., 68 S. Taf., 1 Tit. Taf.

E. Andorfer: Das Zunfttypar der Crazer Goldschmiede aus dem Jahre 1633. - S. Bettini: Saggio di critica „alle Viennese“ di una città come opera d'arte (Venezia). - E. Coudenhove: Die additive Landschaftsphysiognomie des florentinischen Quattrocento. - E. Diez: Spätantiker Portraitkopf in Graz. - E. Dyggve: „Basilica Herculis“. - W. Felicetti-Liebenfels: Entstehung und Bilderprogramm des byzantinischen Tempions im Mittelalter. - R. Feuchtmüller: Louis Montoyer und sein Palais Rasumowski in Wien. - G. B. Fowler: Some autographs of Engelbert of Admont. - K. Garzaroli-Thurnlackh: Der Maler des Königszuges in Zweinitz und seine Werke in der heutigen Obersteiermark. - H. Gerstinger: Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sog. Synthronoi- und Paternitas (Otchestvo)-typus. - G. Gsodam: Die Fresken von Nerezi. Ein Beitrag zum Problem ihrer Datierung. - E. Hempel: Der römische Barock in Weinligs klassizistischer Kritik. - Père V. Laurent: Un portrait inédit de Romain Jer Lécapène. - E. Lucchesi-Palli: Ein bisher unbeachtetes Relief an der Kirche San Michele in Lucca. - O. R. Lutterotti: Bildende Kunst und Dichtung. Von der Umgestaltung des Kunstwerkes ins Wort. - P. Th. Michels OSB: Die Dornenkrönung als Triumph Christi. - A. Morassi: Ritratti del periodo giovanile di Tiziano. - O. Reicher: Der Schauer vor dem Göttlichen (pavor venerabilis). - H. Reuther: Die Entwicklung und Bedeutung der Vierungskuppel im steirischen Sakralbau des Barock. - D. Rice-Talbot: On „seeing“ byzantine art. - H. Riehl: Der Bedeutungswandel der Kunst im Ablauf der Geschichte. - St. Runciman: The popular bronze reliquary crosses of Byzantium. - B. Saria: Aetiologische Deutung von Bildwerken im alten Rom. - W. Suida: Kooperation in alten Gemälden. - F. Valjavec: Die Kunst im Zeitalter der Aufklärung. - P. Verzone: Quartadecima Regio. - H. Wiesflecker: Maximilian I. und die Heilige Liga von Venedig (1495). - P. L. Zovatto: Monogrammi Gradesi del sec. VI. - Verzeichnis der wissenschaftl. Arbeiten von W. Zas-Zaloziecky.

*Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen.* Band III (1951 - 1957). Hrsg. v. d. Hamburger Kunsthalle u. d. Museum für Kunst u. Gewerbe Hamburg. Schriftleitung: Lieselotte Möller. Vorw. v. Alfred Hentzen u. Erich Meyer. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell & Co., 1958. 252 S. m. 251 z. T. farb. Abb. Halbleinen DM 30. -

Ein unveröffentlichter Brief von Alfred Lichtwark. - A. Hentzen: Canalettos Veduta Ideata mit Motiven aus Padua. - E. Rathke: Julius Schnorr von Carolsfeld: „Die Hochzeit zu Cana“. - H. Platte: Robert Delaunay und Lyonel Feininger. Zu zwei Bildern in der Hamburger Kunsthalle. - U. Jantzen: Statuette eines Buckligen. - J. A. Schmolgen. Eisenwerth: Madonnen Nikolaus Gerhaerts von Leyden, seines Kreises und seiner Nachfolge. - L. Baron Döry: Der Bildhauer Paul Eggel und die Brüder von Weichs. - E. Meyer: Über Höchster Fayencen. - F.-A. Dreier: Zwei Berliner Emailplatten aus der Zeit Friedrichs des Großen. - Hamburger Kunsthalle. Erwerbungen. - Museum für Kunst und Gewerbe. Erwerbungen.

*Niedersächsische Denkmalpflege,* Band 2, 1955 - 1956. Hrsg. vom Niedersächsischen Landeskonservator. Vorw. v. Oskar Karpa. Hildesheim, August Lax, 1957. 146 S. m. Abb., 18 S. Abb., 1 Falttaf.

O. Karpa: Um das Schicksal der Wandmalereien in St. Godehard zu Hildesheim - ein akutes Problem der Denkmalpflege. - J. Bohland: Das konstruktive Gefüge der Holzdecke von St. Michael. - K. Seeleke u. F. Herzig: Wiederherstellung der romanischen Wandmalereien im Südquerschiff des Braunschweiger Domes. - H. W. Keiser: Die mittelalterlichen Wandmalereien in der Alexanderkirche zu Wildeshausen. - H. Appuhn: Romanische Fenstergewände und eine gotische Wandmalerei im Kloster Wienhausen. - D. Bohnsack u. H. Roggenkamp: Neuer Problemkreis um Hamelns Krypta. - R. Wesenberg: Bauge-schichtliche Untersuchungen an der Krypta auf dem reformierten Friedhof zu Leer. - R. Poppe: Untersuchungen zur Geschichte der Klosterkirche Iburg. - Nachruf Prof. Dr. Hermann Deckert.



# AUSSTELLUNGSKALENDER

- AACHEN Rathaus, Krönungssaal. 7. 6.-14. 9. 1958; Madonnenausstellung „Unsere Liebe Frau“.
- ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 8. 6.-6. 7. 1958; Arbeiten von Otto Schubert. Im Kupferstichkabinett Juni 1958; Radierungen zu „Salambo“ von Josef Hegenbarth.
- AMSTERDAM Rijksmuseum. 29. 6.-28. 9. 1958; Art Hollandais au Moyen Age.
- BAMBERG Neue Residenz. Bis 8. 6. 1958; Die Druckgraphik der Brücke-Meister.
- BERLIN Museum Dahlem, Kupferstichkabinett. Bis Mitte August 1958; Holländische Meisterzeichnungen des 17. Jh.
- Nationalgalerie (Museumsinsel). Juni 1958; Skulpturen, Handzeichnungen und Druckgraphik von Gerhard Marcks.
- Galerie Meta Nierendorf. Bis 3. 7. 1958; Arbeiten von George Grosz 1915-1956.
- Galerie Gerd Rosen. Bis 10. 6. 1958; Handzeichnungen u. Pastelle von Heinrich Zille.
- Galerie Schüler. Bis 21. 6. 1958; Ölbilder von Emil Schumacher.
- BOCHUM Bergbaumuseum. Bis 29. 6. 1958; „Das kleine Bildformat.“
- BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 8. 6.-6. 7. 1958; Arbeiten von Rudi Hradil, Siegfried Klapper und Trude Engelsberger-Drioli.
- BREMEN Paula Becker-Modersohn-Haus. 7. 6.-9. 7. 1958; Arbeiten von Jan van der Loo, Hermann Zeidler und Malene von Pape.
- Kunsthalle. 8. 6.-4. 8. 1958; Von Dürer bis Picasso - Meistergraphik. (2. Teil der Ausstellung „12 Jahre Wiederaufbau“).
- DARMSTADT Hess. Landesmuseum. Die Gemädegalerie wurde am 17. 5. 1958 wieder eröffnet.
- DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 8. 6. 1958; Von Bonnard bis Soulanges, Französische Graphik aus der Mappe eines Sammlers.
- ESSEN Grugagelände. Bis 13. 7. 1958; Ausstellung 1958 des Deutschen Künstlerbundes.
- FLENSBURG Städt. Museum. 8. 6.-13. 7. 1958; Ausstellung des Künstlerbundes Schleswig-Holstein.
- FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. Bis 15. 6. 1958; Gemälde und Graphik von Wilhelm Weber.
- FRANKFURT/M. Göppinger Galerie. Bis 7. 6. 1958; Malerei, Plastik, Grafik „Stipendiaten des Kulturkreises“.
- Haus Limpurg. 21. 6.-13. 7. 1958; Gemälde und Graphik von Hubert Berke.
- FREIBURG/Br. Augustinermuseum. Bis 15. 6. 1958; Moderne niederländische Graphik.
- Kunstverein. Bis 22. 6. 1958; Arbeiten von Jean Fautrier und Hans Helfer.
- GELSENKIRCHEN-BUER Städt. Kunstsammlung. 1. 6.-20. 7. 1958; Malerei, Graphik und Illustrationen von Josef Hegenbarth.
- GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 15. 6.-20. 7. 1958; Gemälde und Aquarelle von Schmidt-Rottluff und moderne Keramik.
- HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 15. 6.-13. 7. 1958; Gemälde und Graphik von Francis Bott.
- HAMBURG Museum f. Völkerkunde. Bis 8. 6. 1958; Zeitenössische ägyptische Kunst.
- Kunsthalle (Kunstverein). Bis 29. 6. 1958; Arbeiten von Emil Maetzel und Dorothea Maetzel-Johannsen.
- HAMELN Der Kunstkreis. 8.-29. 6. 1958; Filmplakate.
- HAMM Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 8. 6.-6. 7. 1958; Ölbilder und Handzeichnungen von Irmgard Wessel-Zumloh.
- HANNOVER Kunstverein. Bis 6. 7. 1958; „Von Liebermann bis Picasso.“ Graphik aus dem Kestner-Museum.
- Kestner-Gesellschaft. Bis 13. 7. 1958; Arbeiten von Bruno Goller.
- HEIDELBERG Kunstverein. Bis 27. 7. 1958; Ölbilder, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde (Werke aus einer Privatsammlung).
- KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 18. 6.-20. 7. 1958; Arbeiten von Josef Albers.
- KIEL Kunsthalle. 21. 6.-6. 10. 1958; In den wiedereröffneten Räumen Gemälde und Graphik aus eig. Beständen.
- KÖLN Wallraf-Richartz-Museum. 20. 6.-31. 7. 1958; „Musik im Bild.“
- KREFELD Museum Haus Lange. Bis 27. 7. 1958; Arbeiten von Kandinsky, Jawlensky, Chagall und Archipenko.
- LEIPZIG Museum der Bild. Künste. Bis Ende Juni 1958; Gemälde von Heinz-Eberhard Strüning.
- LEVERKUSEN Städt. Museum Schloß Morsbroich. Ende Juni-Anfang August 1958; Italienische und deutsche Maler (International Art Club).
- MANNHEIM Städt. Kunsthalle. 7. 6.-6. 7. 1958; Aquarelle, Handzeichnungen u. Druckgraphik von Max Slevogt a. d. Slg. Kohl-Weigand.
- M.-GLADBACH Städt. Museum. Juni 1958; Arbeiten von Georg Schöler u. Lis Goebel.
- MÜNCHEN Residenz. Ab 15. 6. 1958; Europäisches Rokoko, Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts.
- Bayer. Staatsbibliothek. Ab 9. 6. 1958; 400 Jahre Bayerische Staatsbibliothek.
- Haus der Kunst. Ab 20. 6. 1958; München - Aufbruch zur modernen Kunst 1869-1914.
- Galerie Stangl. Juni 1958; Arbeiten von Berto Lardera.
- Kunstkabinett Klihm. Bis 30. 6. 1958; Ölbilder von Bruno Pulga.
- Museum für Völkerkunde. Sommer „Indische Kunst“. - 10. 6.-1. 9. 1958; Kunst des Ostens (Slg. Pretorius).
- Galerie Schöninger. Juni 1958. Ansichten von München.
- NEUSS Clemens Sels-Museum. Bis 3. 8. 1958; „Cirque“ von Léger.
- NÜRNBERG Germanisches National-Museum. Bis 15. 6. 1958; „Die Orgel und die Orgelmusik.“



OFFENBACH a. M. Klingspor-Museum. 27. 6. - 12. 9. 1958; Ausstellung der Hamburger Hochschule der Bild. Künste.

OSNABRÜCK Städt. Museum. Bis 30. 6. 1958; Altes Kunst- und Kulturgut a. d. Gymnasien zu Osnabrück, Quakenbrück, Lingen und Meppen.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. Bis 8. 6. 1958; Münchener Sezession. - 15. 6. - 13. 7. 1958; Arbeiten von Rudolf Sieck.

SCHLESWIG Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf. 1. 6. - 6. 7. 1958; Farbige Graphik 57.

STUTTGART Die Staatsgalerie ist bis auf weiteres wegen Umbauarbeiten geschlossen.

Württ. Kunstverein. Bis 15. 6. 1958; 100 französische Handzeichnungen.

Ludwig-Uhland-Bücherei, Vaihingen. Bis 30. 6. 1958; Arbeiten von v. Graevenitz, H. Ackermann, H. Aichele, Blutbacher u. a.

TÜBINGEN Universitätsbibliothek. 9. - 28. 6. 1958; „Rembrandt durchleuchtet.“ Röntgen- und Infrarot-Aufnahmen der Rembrandt-Bilder im Louvre.

TÜBINGEN Kunstverein. Bis 17. 6. 1958; Arbeiten von Günter Hildebrand.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 1. - 29. 6. 1958; Arbeiten von Vieira da Silva.

## ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Das „Iconographisch Bureau“, Nassaulaan 18, 's Gravenhage, verwaltet die niederländische staatliche ikonographische Sammlung. Diese Sammlung besteht aus 50 000 Karten mit Beschreibungen von Bildnissen niederländischer Persönlichkeiten. Außerdem besitzt sie eine Sammlung von Originalgraphik und ungefähr 11 000 Photographien von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen. Das „Iconographisch Bureau“ untersucht gerne alle Fragen, die sich mit der bildlichen Wiedergabe niederländischer Personen beschäftigen. Es ist auch gerne behilflich bei Nachforschungen zur Identifikation von unbekannten Bildnissen auf niederländischen Gemälden. Solche Fragen können am besten bearbeitet werden, wenn die Anfrage versehen wird mit ausführlichen Angaben über die Bildnisse (Künstlername, Datierung, Alter der Dargestellten, mit Nachzeichnung eines Wappens und einer Inschrift, falls diese vorhanden sind).

Umgekehrt ist das „Iconographisch Bureau“ sehr dankbar für jede Mitteilung über Porträts niederländischer Persönlichkeiten, die sich in ausländischen Sammlungen befinden. Die Erfassung dieses Materials ist z. Z. noch sehr unvollkommen, und die Mitarbeit ausländischer Kollegen ist deswegen für das Bureau von größtem Wert. Am nützlichsten sind natürlich Angaben, die mit einer Photographie versehen werden können, aber auch von jeder anderen Notiz wird dankbar Gebrauch gemacht werden.

## REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.